

~~Depuis quelques heures, des photogrammes du film *La Jetée*, de Chris Marker, circulent sur les réseaux sociaux en hommage à Hélène Châtelain, disparue samedi 11 avril 2020. Elle a joué, effectivement, en 1962, dans ce film majeur. Mais elle ne saurait être réduite à ce seul rôle, elle qui fut cinéaste, auteure, metteuse en scène, traductrice, fondatrice de la collection « Slovo » chez Verdier, libraire et compagne de route majeure des trajets empruntés par « la parole errante » d'Armand Gatti.~~

Dans ce texte, paru en 2015 dans la revue Trafic (n°96, P.O.L), Olivier Neveux revient sur la singularité de cette œuvre, libertaire, à farouche distance des pouvoirs, dédiée à l'aventure des mots, ceux qui forment les images, ceux qui nomment la catastrophe, ceux qui émancipent et ceux qui contestent, ainsi, à l'histoire le droit d'écraser, d'exclure et de conclure.

« Pierre regagnant le droit à l'étoile

Silence regagnant le droit à la Parole

Geste regagnant le droit au Signe

Homme regagnant le droit à l'envol.

Obstinément[1] ».

L'œuvre d'Hélène Châtelain fait songer à celles de ces explorateurs qui ne cessent de modifier le tracé de leurs cartes à mesure de leurs pas. Chaque fois, la perception transforme l'ensemble. Il faut reprendre le travail, dire le lointain dans le mouvement de sa découverte. Châtelain est la conteuse de ces « pas gagnés », pied à pied, de ce qu'ils métamorphosent, tout autant que de l'univers qu'il reconfigure.

D'aucuns font le tour de leur chambre ou de leur vie. Châtelain se destine à d'autres immensités. On en connaît les heures fameuses, comme comédienne, lorsqu'elle arrive de Belgique à Paris, en 1956, fille de l'émigration russe : *La Jetée* (1962) de Chris Marker, le Théâtre National Populaire (T.N.P) de Jean Vilar, Jean-Marie Serreau et Kateb Yacine, Georges Wilson, la rencontre décisive avec l'œuvre d'Armand Gatti — qu'elle ne quittera plus : elle joue à Chaillot *Chant public devant deux chaises électriques* (1966), elle parcourt la France avec *V comme Vietnam* (1967), participe à la *Passion du Général Franco* (1968) interdite par De Gaulle, s'engouffre dans le militantisme et s'éloigne de l'institution. Elle chemine, un moment, avec les « maos », puis elle bifurque :

« J'ai plongé du côté de l'image, j'ai commencé à tourner vidéo : pour sortir des milieux utopiques et me confronter aux milieux réels[2] ».

Vient le temps des films, de la traduction, de la mise en scène, et de la création d'une exceptionnelle collection aux éditions Verdier (« slovo ») avec la publication, entre autres, des *Récits de la Kolyma* de Varlam Chalamov, des textes inédits de Sigismund Krzyzanowski, des œuvres complètes de Daniil Harms, de Iouri Dombrovsky et, plus tard, de Vassili Golovanov.

Ces dates et ces faits sont toutefois insuffisants : Châtelain ne construit pas sa vie comme

on remplit un *curriculum vitae*, ligne à ligne, échéance après échéance. Elle pourrait faire sienne la certitude de Maximilien Sterrer, le personnage de *Souvenirs du futur* de Sigismund Krzyzanowski : « C'est notre compréhension du temps qui est linéaire ; le temps lui est radial[3] ». Il convient en conséquence de le faire basculer dans le lexique de l'espace et le vocabulaire des paysages.

Comment ne pas penser, d'ailleurs, à suivre Châtelain avec son flot de mots et d'images, à l'œuvre du géographe Elisée Reclus ? Comme lui, elle arpente les rivières[4] et précipite, incessamment, « l'histoire dans l'espace, la géographie dans le temps » ; comme lui, sa manière de voyager « repos[e] sur l'utilisation systématique du détour[5] » ; comme lui, elle est une « anarchiste de l'aurore[6] », mais elle apparaît à la lisière d'une autre nuit, lorsque plus rien ne semble en capacité de justifier encore la possibilité de l'anarchisme. Elle vient après : après qu'Octobre a failli, après les utopies meurtrières, défigurées et massacrées, après les camps, après le goulag. Elle arrive tandis que tout, autour, semble désolé. Sans nul doute, l'homme est un loup pour l'autre homme. Mais voilà, contre-Hobbes, contre-intuition et contre toute logique : Châtelain est farouchement libertaire, elle se tient au plus loin possible du pouvoir et de ses mécanismes corrompteurs, elle arpente des enclaves qui fomentent mille complots, s'acharnent à faire respirer de précieuses résistances et, par là, créent des vies, à part, inattendues — « Ce n'est que dans les caves sombres et les mansardes vides, où une jeunesse que personne ne connaît encore aiguise l'arme du verbe pour la future révolte contre l'indigence triomphante, qu'on peut espérer trouver un tome de ses *Créations* [de Khlebnikov][7] ».

Son anarchisme s'incarne dans des existences défaites, lourdes, lyriques, romanesques, pleines de mots. Celle de Makhno et ses cinq années de lutte

dans un siècle qui pour l'Ukraine fut successivement celui d'un pouvoir qui parlait russe, allemand, polonais, les langues des grands propriétaires, multiplié par un pouvoir en langue de révolution multiplié par un pouvoir en langue de guerre civile de mots qui au départ pensaient être les mêmes puisqu'ils se prononçaient et s'écrivaient pareil et qui retrouvèrent les uns chasseurs, les autres gibiers. Mots à visage d'hommes traqués, chassés, exterminés, mutilés. Mutilation multipliée au fil des décennies par un pouvoir en langue de collectivisation, multipliée par un pouvoir en langue d'occupant, multipliée par un pouvoir en langue de famine, multipliée par, par, par[8]...

Celles de Sacco et Vanzetti, condamnés à la chaise électrique. La création de la pièce de Gatti qui leur est dédiée, *Chant public devant deux chaises électriques*, à Los Angeles, avec une quarantaine de comédiens le plus souvent « amateurs », issus de communautés stigmatisées, devient, en 2004, un film ou, bien plutôt, une arche dans lequel se retrouvent prolétaires contemporains, immigrants italiens du siècle dernier et la parole de Dante Gatti et de Dante Alighieri. Ce sont tant d'autres vies encore, telle cette vieille femme, dans la première partie de *Goulag*, qui revendique après le camp, son « anarcho-individualisme ».

L'anarchisme de Châtelain n'est pas de celui qui reconduit, subrepticement, Dieux et Maîtres et la cohorte des grands hommes, « à l'Anarchie reconnaissante ». Il ne déroule pas l'histoire majestueuse des vaincus, toujours plus vaincus, saisis dans l'héroïsme de leurs défaites, constellation de noms illustres et révéérés. Il ne célèbre pas la seule intensité, les climax de l'histoire. Il ne devient pas myope lorsque l'événement se fait moins ostensiblement tragique ou spectaculaire. Il est attentif au quotidien, aux petits gestes, aux

vies qui restent droites, aux nuques raides et aux chants qui font persévérer. Il est alerté par le trafic des mémoires, les effacements (« les makhnovistes vont devenir un peuple de muets, et très vite un peuple d'invisibles sans corps ni ombres[9] »), par ce qui fut soustrait à toute reconnaissance, comme frappé d'une « invisibilité absolue, [d'une] inassimilation organique par son époque[10] ». Il ne réclame aucun gage doctrinaire ni brevet de pureté : il est « fraternel » (un mot qu'emploie si souvent Châtelain) avec celles et ceux que les polices et les fascismes poursuivent et traquent. L'assassinat du jeune ouvrier Pierre Overney, militant de la Gauche Prolétarienne, est à l'origine de son premier projet de documentaire, inachevé : *Adieu à la classe ouvrière*.

Cet anarchisme-là, solitaire mais peuplé, qui se défie des positions rigides, ne discute ni Bakounine ni Stirner, délaisse les poses et le catéchisme, les réponses sans corps et les régularités principiellles. Il tient droit face à l'histoire qui le toise, le pourchasse, l'accule, le sollicite. En 1977, à la libération du dissident russe V. Boukovski, Châtelain, retenue à Montbéliard par le montage du film *Lion, sa cage et ses ailes*, adresse une longue lettre à ses camarades réunis à Saint-Nazaire autour d'une expérience de création en solidarité avec les prisonniers politiques soviétiques. Boukovski libéré, la droite et l'extrême droite pavoisent. La question du devenir de l'action se pose brutalement.

Si nous voulons reconquérir le droit à l'Histoire, c'est maintenant et c'est au prix de ces clairières débroussaillées où peuvent se poser les paroles arrivées de là-bas. Pas par charité, mais parce que ce sont les prolongements et les racines de nos propres questionnements. Même si elles-mêmes ne le savent pas, n'arrivent pas plus à nous reconnaître que nous, souvent, nous les reconnaissons. Nous disions : L'arme suprême, c'est le mot. C'était une belle formule de combat. Là, nous sommes au pied du mur. Celui qui l'a dit en est mort, car il était pris au piège. Ce n'était plus une formule mais la réalité la plus concrète. Nous sommes — vous êtes — en train tout simplement de permettre un rapport habitable à l'histoire qui est la nôtre. Ce n'est pas non plus une formule mais la réalité la plus concrète. C'est ainsi. Quoi qu'aboient ceux qui restent coincés dans leur impuissance et leur stérilité. Notre seul luxe, c'est d'en prendre conscience [11].

Beaucoup se dit ici dans ce « rapport habitable » à l'histoire. Le rapport ne sera peut-être jamais pacifié, ni très confortable : l'histoire est trop ordonnée par ses chronologies, ses jeux de causalité, ses intrigues, sa violence, son goût du pouvoir et de la propriété. Mais il n'est pas question d'être jeté hors l'histoire, indifférent à ce qui s'y trame, aveugle et sourd à ses drames, dégagé. Il faut ainsi miser sur l'existence d'un point, qui lui serait articulé, pour celles et ceux que la logique de l'accumulation, de la concurrence, de l'intérêt privé n'intéresse que peu ou, plus souvent, qu'elle broie. Ce point est rare (« être seul ; c'est déjà un privilège. Cela suppose qu'il y a une petite place quelque part où se poser[12] »), il se construit. Il prendra la forme d'une rue, d'une barricade, d'un workshop libertaire à Derry tout aussi bien que d'une cabane dans les arbres, d'une page blanche ou d'un film. Un endroit où lire, créer, écrire, se retrouver, étudier, se taire :

« La caméra était une protection pour moi, au départ. Et une possibilité de se taire en regardant. Personne ne vient te demander ce que tu penses, puisque tu tournes, tu es tranquille, tu fais un métier de sabotier[13] ».

L'anarchisme est une pratique tout autant qu'un horizon. C'est, alors, dès les images, dès les phrases qu'il compose et dès les mots qu'il choisit qu'il s'observe, en acte — qu'il construit cette terre d'asile d'où peut naître un rapport habitable à l'histoire. L'œuvre de Châtelain est égalitaire dans sa façon de ne pas hiérarchiser l'infiniment grand et l'infiniment petit, de ne s'en laisser compter ni par l'étroitesse du présent ni par les magnificences du passé. L'œuvre est hospitalière dans sa façon d'inviter la vie, toutes les vies, illustres ou négligées, « fleurs innocentes » et « choses ruinées », lorsqu'elles s'affranchissent de ce qui leur était concédé comme destins. L'œuvre est libertaire dans sa façon de faire valoir la dignité des pensées qui soutiennent témoignages et récits. Châtelain définira l'anarchisme, dans un énoncé saisissant, comme « la responsabilité de notre propre intelligence[14] ». Et ils pensent, bel et bien, parmi tant d'autres, celles et ceux qui affirment : *Nous ne sommes pas des personnages historiques*, les « vaincus, les non-voulus, les cassés, les à-peine sortis de cellule, les encore drogués, les en manque de tout, de soi, d'enfance, de l'autre, qui n'en finissent pas de sortir de leur quartier de la Vierge à eux, de leurs silences[15] » et qui découvrent sur une aire de jeu, simultanément, la figure de Makhno et l'écriture de Gatti.

Nous ne sommes pas des personnages historiques, pourraient dire les ouvriers immigrés de Montbéliard qui deviennent poètes, créateurs, rhapsodes (*Le Lion, sa cage et ses ailes*, un film d'Armand Gatti, réalisé par Armand Gatti, Hélène Châtelain, Stéphane Gatti) ou les femmes en difficulté du Centre d'accueil de Cergy Pontoise (*Pourquoi les oiseaux chantent ?*). Châtelain, ses images et ses mots, sont là chaque fois, qui ne les écrase ni les assigne à leur condition, à leur classe, à leur être. Ils ne sont pas à confesse. Ils ne sont pas une donnée statistique pas plus qu'un artifice symbolique. En un mot, les témoins chez Châtelain ne sont pas représentatifs[16]. Ils ne sont le document de rien sinon du caractère, chaque fois unique, d'une échappée hors du prévisible et du probable.

Son cinéma tout autant que ses textes se nourrissent d'admiration. L'étymologie nous renseigne : étonnée, surprise, elle quitte toute proie pour la promesse des ombres. L'admiration ne suppose pas, comme le veulent cyniques et raisonneurs, l'abdication de la critique, la suspension de la pensée. Elle en modifie l'usage, elle en conditionne le regard. « Ils ont osé ». L'œuvre de Châtelain est une œuvre amoureuse — et l'on imagine, alors, combien la formulation peut faire sourire et charrier son lot de sexisme et de fate supériorité.

On ne sait plus trop comment dire, effectivement... Comment décrire une œuvre emportée par le souffle et l'élan que provoque la perspective de l'altitude ou du grand large ? Comment désigner une écriture requise par le mystère de gestes si grands qu'ils défont les coordonnées étriquées de ce que l'on croyait connaître, comprendre et possible ? Gestes démesurés aux yeux desquels les révolutions s'avèrent encore trop modestes :

« comment le plus petit pouvait-il barrer la route au plus grand, comment leur petite révolution qu'il portait entre ses tempes, qui était au-dessus de tous les au-dessus ; que pouvaient-ils, ces gens qui avaient suspendu leurs drapeaux partout, sinon se venger de trois ou quatre siècles et évoquer l'avenir — l'évoquer, pas plus ? Alors que lui — sa machine — projetait l'humanité des siècles et des siècles en avant[17] ! »

Ce sont ainsi de grandes traversées, déraisonnables — la seule raison —, que propose Châtelain. Mais elle se heurte, cependant, chaque fois, aux enfermements qu'imposent les

hommes. Un monde aimante son regard, sa pensée : les camps. Elle y revient, inlassable, textes après films, et images après sons. Elle trébuche sur ce que les « étoiles jumelles » du stalinisme et du nazisme ont produit au XXème siècle. *Goulag* (avec Iossif Pasternak) ou sa mise en scène de *l'Enfant-rat* d'Armand Gatti en sont les plus évidentes expressions. La question rôde, incessante, dès son premier film *Les Prisons aussi* (1973, avec René Lefort), organiquement nouée aux luttes du Groupe d'Information sur les Prisons. Elle se cogne à celle de Charlestown, dans le Massachusetts, où sont exécutés Sacco et Vanzetti, elle achoppe sur celle Long Kesh, en Irlande, où est détenu Bobby Sands (*Irlande, terre promise*). Nulle analogie douteuse, les camps d'hier ne sont pas les centres pénitentiaires d'aujourd'hui, la Kolyma n'est pas Fresnes ni Auschwitz Fleury Mérogis, et c'est bien l'enjeu d'une partie de l'exploration que d'être sensible aux distinctions, aux métamorphoses qui transforment, par exemple, les îles Solovki en goulag, à la singularité des projets *a fortiori* lorsqu'il devient exterminateur. Mais si tout n'équivaut pas aux camps, ceux-ci à l'inverse ramènent à eux mondes et vies, ainsi que le soulignait dans une stupéfiante remarque Varlam Chalamov, à propos de sa première détention en 1929 :

Pourquoi le camp est-il le moule du monde ? La prison est une partie du monde, l'étage inférieur ou supérieur, peu importe avec ses droits et ses règles propres, avec ses lois, ses espoirs et ses déceptions. Le camp est à l'image du monde. Dans sa structure, tant sociale que spirituelle, il ne contient rien qui n'existe dans le monde libre. L'idéologie du camp ne fait que répercuter, sur ordre des autorités, l'idéologie du monde libre[18].

Camps, prisons, enfermements construisent, les uns les autres, comme une matrice de questions, un rendez-vous incontournable pour la pensée, pour l'image, qui viennent y buter lors même qu'elles n'ont pourtant, d'autres desseins que de « Courir, jamais en ligne droite et si possible, s'envoler. [...] furieusement s'arracher au sol[19] ». L'étourdissement du grand air (« mais que salubre est le vent ») ne résiste guère à la stupeur que produisent tant de vies empêchées, tant de perversités sophistiquées. Seule la présence de figures réfractaires, « canards qui volent contre le vent », atteste la persistance d'horizons démesurés. L'œuvre de Châtelain file alors ces vies, comme si la connaissance exacte des choses était suspendue à l'expérience de qui ne s'y soumet pas.

Car il s'agit de comprendre et de connaître. Un texte d'elle dit sa méthode, « L'insurrection de l'esprit », publié en 2002 dans la revue *Europe*. Il s'attaque à « Deux veilleurs — face à face. [...] Deux poètes. Devant l'un — le nombre imaginaire du langage des étoiles. Devant l'autre — la corde à nœuds de l'alphabet des camps. Derrière, l'infini du sablier du temps — et ses révolutions » : Vélimir Khlebnikov et Armand Gatti. Châtelain s'y présente comme « chercheur de trace ». Face à elle, tant de textes, tant de mots, qui se révèlent insaisissables. Par quelle face initier l'escalade ? Et avec quelle cordée ? Par quelle entrée pénétrer dans ses galeries ? A quelle hauteur en scruter les étendues ? Autant de questions décisives[20], autant d'essais, de tentatives de sérier les difficultés, d'organiser quelques points assurés (on liste, alors, les noms propres, d'animaux — « Comme on tente de classer un herbier »). Mais les œuvres et les vies résistent à cette activité comme elles résistent toujours « aux langages des juges et [à] ceux des chroniqueurs[21] ».

Le chercheur de traces ouvre (ouvre, ouvrira...) les yeux. La nuit (mais était-ce une nuit ? et de quel temps ?) obscurcissait les pages éparses. Le frémissement, c'était d'elles qu'il venait. Il comprit alors que ce qui les reliait n'était pas tant

~~des thèmes, des rencontres, des épisodes, des classifications, des tables des~~
 matières et des didascalies, mais une fraternité implicite, le fait d'appartenir non à une écriture unique, non à des destinées dont elles seraient témoins et témoignages, mais à un ordre commun — comme on parle d'ordre végétal, animal, minéral. Un ordre ailé. Un rassemblement écrit de mots ailés, migrants, donc s'orientant, chacun selon ses trajets, ses trajectoires — sur les étoiles. [...] Le chercheur de traces comprit alors que c'était son geste inconsidéré (qu'y avait-il dans la boîte ? était-ce mort ou était-ce vivant ?), libérant d'un coup toutes les pages, et non ses tentatives ultérieures de suivre les chronologies, des historiques, des ressemblances, qui pouvait lui rendre ce grand rassemblement lisible. Qu'il devait attendre et écouter [22].

Attendre et écouter : l'avertissement surprendra qui connaît l'ardeur de Châtelain, l'obsession et la fièvre de ses recherches. Mais il dessine comme une éthique, celle d'une lenteur volontaire — la « ralentie » — qui n'anticipe ni ne programme mais laisse advenir comme une tectonique de sens. La méthode compose entre attention dérivante et concentration aiguisante, entre patience et coups de tête, préméditation et hasard, travail et confiance.

Le secret qui soutient cette attente est d'aborder le monde dans la foison des écritures qu'il propose, d'en devenir la lectrice scrupuleuse, avide et étonnée, de se laisser orienter par ses phrases, égarer par ses mots.

Les hommes vont de multiples chemins. Celui qui les suit et qui les compare verra naître des figures qui semblent appartenir à cette grande écriture chiffrée qu'on entrevoit partout : sur les ailes, la coquille des œufs, dans les nuages, dans la neige, dans les cristaux et dans la conformation des roches, sur les eaux qui se prennent en glace, au-dedans et au-dehors des montagnes, des plantes, des animaux, des hommes, dans les lumières du ciel, sur les disques de verre et les gâteaux de résine qu'on a touchés et frottés, dans les limailles autour de l'aimant et dans les conjonctures singulières du hasard. On pressent que là est la clef de cette écriture merveilleuse, sa grammaire même ; mais ce pressentiment ne veut prendre aucune forme précise et arrêtée, et il semble vouloir se refuser à devenir la clef dernière. Sur les sens des hommes, il semble qu'un alkahest a été versé. Leurs désirs, leurs pensées ne se condensent, semble-t-il, qu'un instant seulement. Ainsi leurs intuitions naissent-elles ; mais peu après tout flotte de nouveau, comme auparavant, devant leurs regards [23].

Lire le monde, « littéralement et dans tous les sens » ; le percevoir à l'aune des écritures mystérieuses qu'il propose, de leurs significations inaccessibles, des paroles en suspens [24] ; être attentif aux silences qui infléchissent le chant des oiseaux tout comme aux résonances des pierres [25], aux « digressions en forme de sous-bois [26] » de Dombrovski aux ponctuations sur la page de l'histoire [27].

Châtelain lit l'univers. Changer le monde, c'est aussi l'interpréter, d'hypothèses en sauts brusques, de symétries en correspondances : « quelle relation entre le lent battement d'ailes du héron et les spirales de l'aigle au-dessus d'un serpent [28] ? ». Châtelain traduit, dans sa langue à elle, qui par glissements de terrain, fait naître un sens (une orientation) que rien ne laissait prévoir. L'univers est écritures, le dialogue qui se tisse avec lui le sera

~~tout autant. Il faut écrire ; elle compose un récit, une narration. Elle devient conteuse. Elle parle — ses films sont habités de mot, peuplés par sa voix : « Je viens de la parole orale, du mot prononcé » rappellera-t-elle, légitimement[29]. Elle rit. Elle tonne. Elle est dingue. Elle est désordonnée, radicale et inquiète, forte et égarée, facétieuse et grave. Elle écoute, concentrée, habitée et disponible.~~

Elle sait, avec Benjamin, qu'« [o]n ne connaît une contrée que quand on en a fait la connaissance dans le plus grand nombre possible de dimensions[30] », elle multiplie, de fait, les approches, lâchant chiens et mots à la poursuite d'indices. La pensée est analogique, la parole métaphorique et concrète : elle puise dans les mondes animalier, végétal, minéral les possibilités de dire le temps lorsqu'il n'est plus « homogène et vide », causal et chronologique. Dire le temps, c'est le déplacer dans l'espace, ruser avec son autorité : « [...] toutes les formes d'interdiction, de proscription, de prescription passent toujours par l'idée que « ce n'est pas encore le temps », c'est que le temps fonctionne toujours comme l'alibi de l'interdit. On dit : ce n'est plus possible, ça l'a été à un moment mais ça ne l'est plus maintenant, ou ça ne peut avoir lieu que dans ce temps-là[31] ». L'espace, donc, puisqu'il permet, qu'il autorise, qu'il découvre à perte de vues des possibilités inouïes ; l'espace pour la tentation des « voyages insensés ». Le cinéma de Châtelain, mais aussi ses textes, sont les fruits d'une dialectique, sans cesse relancée, entre la carte et les paysages, entre le désir d'en inscrire sur une page blanche le dessin et l'attraction de leurs extravagances, entre la nécessité, pour s'y repérer, d'en composer les formes et la découverte incessante de ce qui les bouleverse, entre l'obsession de l'ensemble et le saisissement que provoque un détail. Non pas des récits de voyages mais le récit, tissé au cours du voyage, des dialogues surpris entre le cosmos et l'intraitable intégrité de certains êtres. De sa récolte, improbable et hétéroclite, de souvenirs et de silences, des marées, des pleines lunes, des secousses, de témoins (« au sens où l'on parle, en chimie ou en géologie, de ces prélèvements qui révèlent à eux seuls la nature du terrain ou du corps considéré[32] »), elle constitue ses phrases, les unes après les autres. Elle écrit, lentement, comme on marche, mot à mot, image par image, mots sur images.

Rien n'est moins direct que l'œuvre de Châtelain. Elle détourne la vidéo de ses usages pressés. Les mots ouvrent les images : mots de passe. C'est ainsi qu'a commencé, d'ailleurs, il y a cinquante ans, l'initiation à la fabrique de cinéma, grâce à Joris Ivens : « il s'était fait une caméra en bois avec un cadre, et il apprenait comme cela à ceux qui le voulaient : on racontait ce qu'on tournait, puisqu'on ne tournait pas, mais on cadrerait[33] ». Les mots déterminent les images : « Il était impossible [pour *Goulag*] de se passer du langage dans ce film, mais on ne pouvait écouter les textes que s'il y avait une tranquillité incroyable de l'image[34] ». Les mots dialoguent avec les choses, à l'intersection de leur convergence « les images des choses et les images des mots[35] ».

*

Il y a quelques années, dans sa minuscule librairie du 14^{ème} arrondissement, « Graphomane », parfois, en fin d'après-midi, Châtelain allumait une bougie et lisait. Le principe était simple : la nuit tombe, la flamme s'éteint, la parole alors se tait. Dans l'étroitesse du lieu, les mots semblaient ivres de l'oxygène retrouvé. Ils étaient vastes. Peut-être est-ce cela qui rend sa présence et son œuvre si intenses, si souveraines, si amicales : ne se résigner à aucune exigüité et prendre, pour cela, appui et exemple sur les mots, sur leur puissance créatrice, leur capacité à s'émanciper des usages, à abriter d'insoupçonnés paysages, à désencombrer l'horizon et à faire naître quelques savoirs bouleversants.

Notes

- [1] H. Châtelain, « Préface », in A. Gatti, *Opéra avec titre long*, Toulouse, L'Ether Vague - Editions Patrice Thiery, 1986, p. XXXI.
- [2] J.-P. Fargier, « Entretien avec H. Châtelain », *Cahiers du cinéma*, n° 285, février 1978.
- [3] S. Krzyzanowski, *Souvenirs du futur*, traduit du russe par A.-M. Tassis-Botton, Lagrasse, Verdier (« Slovo »), 2010, p. 96. « Mais je m'efforcerais d'éviter les termes difficiles, d'arrondir les angles, de contourner les obstacles des formules. Nous voguons dans le sens du temps, portés par le vent des secondes, et pourtant il est possible aussi de louvoyer, de prendre une perpendiculaire au diamètre de t , au plus court, en ligne droite, en évitant la courbure des valeurs de t . Comment mieux vous expliquer... »
- [4] Voir H. Châtelain, « Une insurrection de l'esprit », in J.-P. Han (numéro coordonné par), *Europe : Armand Gatti*, n°877, mai 2002, p. 175.
- [5] J.-D. Vincent, *Elisée Reclus, géographe, anarchiste, écologiste*, Paris, Flammarion (« Champs Essais »), 2014, p. 54.
- [6] *Idem*, p. 138.
- [7] V. Golovanov, *Espace et labyrinthes*, traduit du russe par H. Châtelain, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 42.
- [8] H. Châtelain, « La carte d'Archinov », postface à Archinov, *La Makhnovchtchina. L'Insurrection révolutionnaire en Ukraine de 1918 à 1921*, Paris, Les Amis de Spartacus, 2000, p. 275-276.
- [9] H. Châtelain, « Nestor Makhno — les images et les mots », *L'Homme et la société*, n°127-128, janvier-juin 1998, p. 139.
- [10] H. Châtelain, « Introduction », in S. Krzyzanowski, *Le Marque-page*, traduit du russe par C. Perrel et E. Rolland-Maïski, Lagrasse, Verdier (« Slovo »), 1991, p. 11.
- [11] Voir *Ces canards qui volaient contre le vent. Armand Gatti à Saint-Nazaire. Septembre 1976 février 1977*, Saint-Nazaire, Meet (maison des écrivains étrangers et des traducteurs), 2009.
- [12] *Idem*.
- [13] H. Châtelain, « Entretien » mené par I. Marinone, in N. Brenez, I. Marinone (dir.), *Cinéma libertaires. Au service des forces de transgression et de révolte*, Villeneuve d'Ascq, Editions du Septentrion, 2015, p. 45.
- [14] *Idem*, p. 43.
- [15] H. Châtelain, « Le principe Ecriture : Armand Gatti », supplément à *L'oiseau flûteur qui voulait joindre des cinq échelles de l'univers*, journal de la Parole errante, 1989, p. 6.
- [16] « Pour les entretiens [de Goulag], nous avons gardé quinze personnages, qui ne sont

pas caractéristiques des représentations qu'on pouvait avoir après coup du goulag, tel qu'on nous le racontait. Ils ne parlent jamais au nom des autres ». H. Châtelain, in N. Mary, « Hélène Châtelain, proche et lointaine », *Bref*, n°80, novembre-décembre 2007, p. 19.

[17] S. Krzyzanowski, *Souvenirs du futur*, op. cit., p. 57.

[18] V. Chalamov, *Vichera. Antiroman*, traduit du russe par S. Benech, préface d'H. Châtelain, Lagrasse, Editions Verdier, 2000, pp. 204-205

[19] H. Châtelain, « Préface », I. Dombrovski, *Le Singe vient réclamer son crâne*, traduit du russe par D. Seseman, Lagrasse, Verdier, 1991, p. 8.

[20] Elle y revient toujours. Voir H. Châtelain, « Gatti », *Incognita*, Revue littéraire : « Armand Gatti ou La Parole errante », n°8, 2014 (Les Editions du Petit véhicule), p. 34.

[21] H. Châtelain, « Gatti », art. cit., p. 35.

[22] H. Châtelain, « Une insurrection de l'esprit », art. cit., p. 178.

[23] Novalis, « Les Disciples à Saïs », in *Les Disciples à Saïs. Hymnes à la nuit. Chants religieux avec quelques extraits d'Henri Offerdingen*, traduction et présentation d'A. Guerne, Paris, Gallimard (« Poésie »), 1975, p. 37.

[24] « Je vois que la nature me parle, me dit quelque chose comme si elle sténographiait. Dans cette sténographie il peut y avoir des mots indéchiffrables, des erreurs ou des lacunes, mais quelque chose demeure de ce qu'ont dit ce bois ou cette plage ou cette figure ». Van Gogh, lettre de 1882, n°228, cité in R. Milani, *Esthétiques du paysage. Art et contemplation*, traduit de l'italien par G.A. Tiberghien, Arles, Actes Sud, 2005, p. 36.

[25] Voir H. Châtelain, « Préface », in A. Gatti, *Opéra avec titre long*, op. cit., p. IV.

[26] H. Châtelain, « Préface », in I. Dombrovski, op. cit., p. 15.

[27] « Car, en fait, ce que vise la mitrailleuse, ce n'est pas tant un ennemi commun mais un signe typographique, le plus léger, le plus démuné : le tiret. Il était anarchiste tiret communiste. C'est le nom de ce tiret que va galoper la cavalerie makhnoviste pendant deux ans, insaisissable sur toute l'étendue de la carte d'Archinov où souvent elle fera basculer l'histoire. A la tête de cette armée qui passe de la charrue au fusil, le paysan Nestor Makhno dont les exploits déjouant toutes les stratégies, toutes les prévisions écriront l'épopée ». **Makhno, paysan d'Ukraine**, un documentaire d'**Hélène Châtelain**, vidéo coul ; 59min, 1996, production : Marseille : 13 Production - Montreuil : La Parole errante - Paris : La Sept -Arte.

[28] Sous-Commandant Marcos, *Vers l'internationale zapatiste. Tome 2*, traduit par A. Muchnik avec la collaboration d'A. et E. Carrasco, Paris, Editions Dagorno, 1996, p. 376.

[29] H. Châtelain, « L'expérience du verbe », in P. Tancelin, *Théâtre sur paroles. Colloque international « Salut Armand Gatti »*, Toulouse, Patrice Thierry - L'Ether Vague, 1989, p. 141.

[30] W. Benjamin, *Journal de Moscou*, préface de G. Scholem, texte français de J.-F. Poirier, Paris, L'Arche Editeur, 1983, p. 34.

[31] ~~J. Rancière, *La Méthode de l'égalité*, entretien avec L. Jeanpierre et D. Zabunyan, Paris, Bayard, 2012, p. 108.~~

[32] H. Châtelain, « Vichéra, antiroman », préface à V. Chalamov, *Vichéra*, traduit du russe par S. Benech, Lagrasse, Verdier (« Slovo »), 2000, p. 7.

[33] Entretien avec O. Neveux, Festival Regards croisés, Grenoble, 17 mai 2014.

[34] N. Mary, H. Châtelain, entretien cité p. 19.

[35] H. Châtelain, « Nestor Makhno — les images et les mots », art. cité, p. 146.